

MŁODA MUZYKA

Rok II. Warszawa, 15 marca 1909 r. № 6.

WYCHODZI 1-go i 15-go KAŻDEGO MIESIĄCA.

PRENUMERATA:

W Warszawie: kraju, cesarstwie i zagranicą: rocznie: *3* rb. *60* kop; półrocznie *2* rb. kwartalnie rb. *1*.
Numer pojedyńczy **15** kop.

Cena ogłoszeń: 20 kop. za wiersz petitowy.

Adres Redakcji i Administracji: **Warszawa, Krucza Nr. 7.**

W Galicji „Młodą Muzykę" prenumerować można: w Krakowie w księgarni Piwarskiego i Sp., lub w biurze dzienników Salomonowej i we Lwowie w księgarni Altenberga.

W Poznańskiem — w księgarni Niemierkiewicza w Poznaniu.

Redakcja otwarta jest codziennie od 12—1 i od 4—7 pp., w niedziele i święta od 12—1.

Redaktor przyjmuje codziennie z wyjątkiem świąt od 4–5 pp.

TREŚĆ NUMERU.

Wspomnienia historyczne.

(*Od 16—31 marca*).

16 marca 1839 r. ur. się Modest Mussorgskij.
16 „ 1881 r. um. Mussorgskij.
17 „ 1830 r. wykonano po raz pierwszy publicznie w Warszawie koncert f-moll Chopina
17 marca 1862 r. um. Jakób Halevy.
18 „ 1844 r. ur. się Rymskij-Korsakow.
19 „ 1859 r. wystawiono po raz pierwszy „Fausta“ Gounoda w Paryżu.
19 marca 1799 r. wykonano po raz pierwszy „Stworzenie świata“ Heydn'a w Wiedniu.
19 marca 1873 r. ur. się Max Reger.
20 „ 1812 r. um. Jan Dussek.
21 marca 1685 r. ur. się Jan Seb. Bach.
21 „ 1903 r. wykonano po raz pierwszy w Berlinie I symfonję i koncert skrzypcowy A-dur M. Karłowicza.
21 marca 1687 r. um. Jan Bapt. Lully.
23 „ 1881 r. um. M. Rubinstein.
24 „ 1827 r. um. Beethoven.
25 „ 1871 r. otwarcie lokalu Tow. Muz. w Warszawie.
26 marca 1887 r. pierwszy występ „Lutni Warszawskiej“.
27 marca 1851 r. ur. się d'Indy.
29 „ 1903 r. poranek polski w Paryżu pod dyrekcją Emila Młynarskiego.
31 marca 1732 r. ur. się Heydn.
31 „ 1880 r. um. H. Wieniawski.
31 „ 1874 r. ur. się Marteau.

Rok II. Warszawa. 15 marca 1909 r. №. 6.



Bolesław Śmiały.

Opera **Ludomira Różyckiego.**

Kilka uwag krytycznych o dziele i jego twórcy.

Dnia 11 lutego obchodził teatr lwowski świąteczny dzień narodzin nowoczesnej opery polskiej. „Bolesław Śmiały“, 3 aktowa opera Ludomira Różyckiego, nie zawiodła po większej części nadziei, jakie w niej pokładano; okazała się dziełem pierwszorzędnej wartości muzycznej. Owiana czarem świeżej inwencji melodyjnej, spowita w artystycznie splecioną tkankę polifoniczną, odznacza się ponadto uderzającą jasnością budowy i wzorową instrumentacją. Najpiękniej może pomyślanymi są tematy biskupa i klątwy — robią też najgłębsze wrażenie na słuchaczach. Powtarzają się w miejscach rozmowy biskupa z królem i wszędzie, gdzie mowa o biskupie, klątwie lub o strasznym czynie króla, lub wtedy, kiedy trapią króla ciągłe wyrzuty sumienia — wszędzie tam stwarzają powyższe tematy odpowiednie tło psychologiczne, pogłębiając ponadto treść myślową muzyki. Ta okoliczność wyróżnia nadzwyczaj korzystnie omawiane ustępy od innych. Temat, symbolizujący wolność, zaleca się nadzwyczajną prostotą. Jak widać, kompozytor zamierzał wyrazić nim ideę, mającą być przystępną dla najszerszych warstw społeczeństwa. Tem też tłumaczę zbytnią nieco powszedniość tego tematu, której w innym wypadku usprawiedliwićby niepodobna. Gorącym oddechem zmysłowości znaczone są tematy miłosne i Krysty. Rytm ich i charakterystyczne prowadzenie basów uzmysławiają dosadnie pewną prostotę, a nawet gminność, jaka mieściła się w uczuciach Krysty do króla. Bardzo ważną rolę grają w operze Różyckiego tematy Bolesława, jego władzy, mocy oraz fanfary zwycięstwa. One także przyczyniają się bardzo do pogłębienia treści myślowej muzyki, powtarzając się w bardzo wielu miejscach, wśród

przelicznych kombinacji kontrapunktycznych. Wogole wszędzie znac dążnosc Różyckiego do ścisłego zastosowania muzyki do tekstu. Przyznać należy, że trudne to zadanie osiągnął on w swojej operze przeważnie zadawalająco, jak na młodego, a już tak bardzo doświadczonego kompozytora. Dalsze doświadczenie pouczy go także w przyszłości, aby w wyborze libretta był bardziej wymagającym od jego autora. Libretto bowiem, jakie mu ułożył do „Bolesława“ p. Aleksander Bandrowski, jest ukształtowanem bardzo nieudolnie tak pod względem literackim, jak i scenicznym. Trzeba było ogromnego talentu, aby dzieło mimo wad libretta uczynić zajmującem zarówno dla fachowych i wiele wymagających muzyków, jako też i najszerszej publiczności. Autor libretta szedł, według mego przekonania, za inną myślą, aniżeli kompozytor. Wogóle nie wiadomo, czy też jaka inna myśl przewodnia mu przyświecała, oprócz myśli sporządzenia jak najdłuższych monologów dla bohaterskiego tenora. Kompozytor tak był zapatrzony w Wyspiańskiego, że nie zważał na słabe strony libretta, przez co dal operze ideę, która korzystnie wyróżnia jego dzieło od wszystkich utworów tego rodzaju. Wskutek nieporozumienia między kompozytorem a librecistą wytworzył się — co się nie da zaprzeczyć — pewien rozdźwięk pomiędzy librettem a muzyką. Rozdźwięk jednak nieznaczny, bo wszystkie myśli dramatu ogniskują się w muzyce. Dlatego komuś, nieznającemu całego dzieła, trudno wysnuć zeń odpowiednie wnioski. Kto jednak zna dokładnie (nie pobieżnie) wszystkie tematy i ich użycie w „Bolesławie“, a potrafi zwrócić główną uwagę na idee, jakie tu wypowiada orkiestra, abstrahując nawet poniekąd od tego, co się dzieje na scenie, — odniesie z całości wrażenie jak najlepsze, wrażenie, w którem się mieści głęboki podziw, a nieraz nawet uwielbienie dla niezwykłego, idącego nowemi drogami talentu kompozytora. U Różyckiego zadziwia w pierwszym rzędzie zamaszystość i śmiałość w układaniu swoich myśli muzycznych. Bardzo trafnie porównal go w tym względ ie jeden z krytyków z Ruszczycem. Wskutek tej pewnej szorstkości zarzucano nieraz Rożyckiemu brak wykończenia swoich pomysłów i pogłębienia mysli, kładąc to często na karb niedoświadczenia. Sądzę jednak, że rys tak charakterystyczny u siebie powinien kompozytor właśnie zachować, choćby to się miało dziać i dalej z pewną szkodą dla pogłębienia jego myśli muzycznej. Nie można winić kompozytora, że nie wyzbywa się własnej indywidualności i nie idzie z prądem zbytniego nieraz zaciekania się w charakteryzowanie drobnych często i niepozornych szczegółów — kiedy rodzaj jego talentu popycha go w odmiennym kierunku. Różycki ma zbyt wiele czystego zmysłu muzycznego, aby go obrócił na kombinacje wyłącznie myślowe i niemuzyczne. Zaprawdę, szkodaby było jego talentu, ciążącego stanowczo ku muzyce absolutnej. Dlatego spodziewać się możemy, że p. R. obdarzy sztukę rodzimą wieloma jeszcze utworami symfonicznymi, których brak ciągle odczuwać się daje w naszej literaturze muzycznej. Nastroje wielkie w ogólnym zarysie oddaje Różycki przepysznie (por. jego pieśni!). Mało jest takich kompozytorów, którzyby zapomocą tak skromnych środków, nieraz kilku tylko akordów, potrafili tak dobrze uwydatnić myśl, jaką wypowiada poeta.

Najbardziej chyba dla nas ważnym momentem w twórczości Różyckiego jest polskość ducha, po raz pierwszy może przedstawiona tak dobitnie w muzyce w szacie prawdziwie artystycznej. Okoliczność ta każe ocenić znaczenie „Bolesława Śmiałego“ jako wyjątkowe, ponieważ jest to pierwsza opera polska nowoczesna, opracowana z taką wielką sumą wiedzy muzycznej i rzadką sprawnością techniczną — wskutek czego otrzymujemy dzieło, nie potrzebujące walać się wstydliwie po kątach naszych zaścianków, ale mogące nam przynieść chlubę w Europie, mając za sobą te najgłówniejsze warunki, potrzebne do wylegitymowania się wobec świata: opracowanie artystyczne i polskość swoją, jako kierunek mało znany jeszcze w Eu-

ropie, gdzie zna się dziś tak dobrze szkoły: niemiecką, francuską, włoską, angielską, skandynawską, rosyjską, fińską, a nawet czeską.

Oby więcej tylko takich dzieł muzycznych, opracowanych artystycznie, jak „Bolesław Śmiały", przybyło do naszej literatury muzycznej, a wnet przyjdziemy Zachodowi z pomocą, przynosząc mu świeży i dojrzały plon naszej niwy artystycznej i przyczynimy się w ten sposób do rozwoju wszechświatowej kultury muzycznej.

Parę uwag o operze lwowskiej z powodu wystawienia „Bolesława Śmiałego".

„Bolesław Śmiały" obudził we Lwowie łatwo zrozumiałe zainteresowanie, z upragnieniem więc wyczekiwaliśmy premjery wielkiego dzieła Różyckiego. Już to trzeba przyznać artystom opery lwowskiej, że z zamiłowaniem wzięli się do rzeczy. Niewątpliwie wielką tu rolę grała intuicja, która kazała im przeczuwać, że będą współdzialali w chwili ważnej dla polskiej sztuki, a zresztą samo zamiłowanie do dzieła, które tak szczerze potrafiło przemówić do serca.

Ale sił na zamiary nigdy mierzyć nie wolno. Dlatego nikomu nie uchybię, że dzieło Różyckiego mimo najgorętszych chęci wykonawców i zapału, z jakiem się wzięto do jego wykonania, było oddane we Lwowie z wieloma usterkami, słowem: miernie. Wina tego leży jedynie w nadzwyczaj wadliwej organizacji tutejszej opery. Na każdym kroku daje się u nas odczuć bezgraniczną nieudolność w pojmowaniu spraw artystycznych: dyletantyzm... mimo, rzecz dziwna, dużego zasobu rutyny. Najważniejszą wadą lwowskiej opery jest bezwątpienia brak wykwalifikowanego kierownictwa artystycznego. Wskutek tego chroma cały lwowski zespół operowy, i jeżeli temu się wczas nie zapobiegnie, opera lwowska nigdy nie stanie na wyżynie, odpowiadającej skromnym choćby wymaganiom artystycznym bardzo licznej muzykalnej publiczności 200,000-nego miasta. Dlatego życzyćby sobie należało, aby pomyślano na serjo o powolaniu jakiejś odpowiedniej siły, którąby mogła stanąć na czele lwowskiego zespołu operowego z pożytkiem dla rodzimej sztuki. Niedomagania naszej opery dadzą się wykazać *in puncto:* po pierwsze układu repertuaru, dalej doboru solistów, chóru i orkiestry. Repertuar bezplanowo układany składa się przeważnie z dzieł obcych, pozbawionych często wszelkiej wartości artystycznej i idzie w kierunku znieprawienia smaku publiczności, gwoli zapewnienia ciężkości kasie teatralnej. Smutne to, ale prawdziwe. Najbardziej chyba nagany godnem jest lekceważenie opery polskiej, kiedy właśnie obowiązkiem teatru lwowskiego jest pieczołowitość w tym względzie. Mówi o tem choćby subwencja Wydziału Krajowego i najdalej idące ulgi, czynione dyrekcji teatru przez miasto. (Czynsz dzierżawny wynosi około 200 koron miesięcznie!). Obowiązkiem jest teatru szerzyć zamiłowanie dla rodzimej sztuki, obowiązkiem, włożonym przez społeczeństwo. Tymczasem pobierane subwencje wykłada się u nas na opłacanie kosztownych śpiewaczek, którym nie daje się sposobności wystąpienia w polskich operach, a każe się śpiewać takie np. „Butterfly" po 30 razy ku zbudowaniu. polskiej sztuki. Wystawia się u nas polskie opery jakby od święta, ale, niestety, w niekorzystnych warunkach. Są to występy gościnne polskiej opery. Poświęca się na nie koniec karnawału (kiedy publiczność zawzięcie „baluje"), lub koniec sezonu, kiedy zainteresowanie do teatru słabnie. Gra się je po kilka razy z rzędu po sobie, tak, że publiczność, pozbawiona przez cały rok polskiej sztuki, przeniesiona nagle w nieznane dla siebie sfery, nie umie sobie z nią dać rady. Do tego przyłącza się jakieś dziwne niezrozumienie polskiej sztuki przez miejscowych augurów, którzy wysłuchawszy opery pięć razy, jeszcze jej „nie rozumieją" i zbywają lakoniczną wzmianką dziennikarską. A więc sztuka polska służy do tego, aby nią zapełnić czas, w którym publiczność notorycznie odsuwa się od teatru, a wystawienia polskiej opery odbywają się wśród zręcznie zainscenizowanych (trzeba przyznać „fachowo" już) okoliczności nieprzychylnych. Oczywista „wystawianie polskich sztuk przynosi dyrekcji niedobór, która się poświęca, aby popierać (!?) rodzimą sztukę!" Rozumie się, że na taki stan rzeczy wpływa głównie sieć intryg rozmaitych osób postronnych, o których jednak lepiej, zaprawdę, zamilczeć.

Aby dać wyobrażenie o poziomie wykonania, na jaki się zdobywa opera lwowska, to niech posłuży fakt, że takie dzieła, jak „Lohengrin" albo „Tannhäuser" (nie wy-

liczając innych „wznowień") „idą" zwyczajnie po jednej (!) próbie. T. zw. „*Neuinszenierung*" nie zna się u nas nawet z imienia. Nie chcę wspominać o takich operach, które idą u nas bez próby. (Zdarza się to dość często, zwłaszcza, gdy jakaś początkująca śpiewaczka ma odtworzyć po raz pierwszy rolę tytułową). Lwowski personel śpiewacki jest złożony przeważnie z osób bardzo utalentowanych, obdarzonych często wyoornym materjałem głosowym, lecz nie ujętym w karby należytej szkoły. Nałogowemi wadami przeważnej części lwowskich śpiewaków są: niepoprawna dykcja (rzadko można zrozumieć jakieś slowo), nieumiejętne władanie głosem (zmanierowane trzęsienie głosem, brak połączenia rejestrów głosowych, wadliwa emisja, t. zw. „biały głos" itd.) — a nadewszystko niedostatki pod względem gry scenicznej.

O chórach opery lwowskiej lepiej zamilczeć. To istoty skazane na przymieranie głodem z powodu śmiesznie niskiej płacy, przeciążenia pracą, a przeznaczone do śpiewania dlatego, że są... lekkomyślne i tanie z powodu braku kwalifikacji. Powyższa uwaga nie odnosi się do kilku starszych chórzystów, odznaczających slę dużym zasobem rutyny. Jedynie o orkiestrze da się powiedzieć, że ma na tyle doświadczenia, aby w części bodaj stanąć na wysokości swego zadania. Zdałoby się i tu, coprawda, wielu młodszych instrumentalistów, mających więcej sprawności technicznej we władaniu instrumentem i zapału dla sztuki, ale i w obecnym stanie (oczywista po dokonaniu kilku nieodzownych zmian, możnaby zapobiedz wielu usterkom, gdyby orkiestrę tę przeznaczono do służenia wyłącznie operze. Teraz bowiem zajęta jest ona wygrywaniem polek i walców w antraktach podczas przedstawień dramatu i w operetce. Nie należy przeciążać pracą starszych muzyków, jeżeli się chce osiągnąć czystość brzmienia zwłaszcza w instrumentach dętych (które z zasady grają u nas nieczysto). Haniebne braki wprost wykazuje skład instrumentów smyczkowych. W pierwszych skrzypcach zaledwie część zawodowych i zupełnie wykształconych skrzypków, reszta to uczniowie szkół muzycznych i dyletanci. To samo odnosi się do pewnej części drugich skrzypiec i altówek. Nasza orkiestra smyczkowa nie ma pojęcia o poprawnem graniu *unisono*, tak samo frazowanie pozostawia bardzo wiele do życzenia. Wiolonczele z zasady intonują u nas nieczysto. To samo odnosi się również do najpierwszych skrzypiec, do czego Lwów tak się potrafił „przyzwyczaić", że „dziwi się", kiedy słyszy czasem jakąś zagraniczną orkiestrę, grającą inacz jak nasza, bo (o dziwo!) czysto.. Z instrumentów dętych zasługują na uwagę z powodu niezłej obsady cztery waltornie (zwłaszcza 2 pierwsze), I szy puzon, basklarnet, kontrafagot, I klarnet i kilka innych. Na szczególną wzmiankę zasługuje 1-szy kontrabas i harfa (doskonała!). Wogóle możnaby wiele wykrzesać z tej orkiestry, gdyby umiano dobrać część bardziej wykwalifikowanych artystów, dać jej więcej wytchnienia, i wreszcie systematycznie urządzać próby, a nie tak bezplanowo, jak to się dzieje dotychczas. Gdyby dyrekcja teatru zechciała uwzględnić wykazane wyniki sumiennej djagnozy, a udzielone jej z całą przyjacielską życzliwością, podniosłaby poziom artystyczny naszej opery i zyskała zapewne większe zaufanie ze strony publiczności i krytyki.

W „Bolesławie Śmiałym" spełniła orkiestra nasza swoje zadanie bardzo sumiennie. Widoczną była chęć przyczynienia się do sukcesu znakomitego dzieła i szczere przejęcie się piękną muzyką. Nie brakło wprawdzie usterek, wynikłych z powyżej wymienionych zasadniczych braków orkiestry — ale gdy je odłożymy na bok, można stwierdzić tylko rzeczywistą zasługę i sukces niecodzienny we Lwowie. Jedna rutyna tylko (ta w nieco gorszem znaczeniu) utrudniła orkiestrze, przywykłej do również „rutynowanych" dyrygentów („rutyna" jest u nas ideałem), orjentowanie się w intencjach kompozytora, który dyrygował swobodnie i z polotem, przytem z wielką precyzją.

Inscenizacja „Bolesława" była fatalna, mimo wszelkich wysiłków reżyserów tutejszej opery, którzy bardzo sprawnie potrafią wykonywać dane im wskazówki, jednak wobec braku jednolitego kierownictwa artystycznego, nie mogą zdziałać nic pożytecznego. Panowie Florjański i Pasławski słusznie mogą się użalać, że los kazał im pracować wśród tak niesprzyjających okoliczności. Nie będę wyliczał wszystkich nieporozumień i braków w inscenizacji „Bolesława", bo to na razie na nic się nie przyda i nie zaciekawi zapewne nikogo Poprzestaję więc tylko na stwierdzeniu smutnego faktu. Zaznaczyć wszakże muszę, że to się dzieje przy wystawieniu nieledwie każdej opery we Lwowie, a cieszyć się należy, że z „Bolesławem" z powodu rzetelnych zabiegów p. Florjańskiego nie było najgorzej.

Trudną i bardzo odpowiedzialną partję Bolesława śpiewał p. Michał Męciński tenor opery królewskiej w Sztokholmie, bawiący przez przeciąg ubiegłego sezonu na występach gościnnych we Lwowie. Śpiewak ten obdarzony jest z natury głosem bardzo.

silnym i wytrzymałym, nie pozbawionym barw bardzo pięknych, utrzymanym zaś w karbach należytej szkoły. Dykcję ma bardzo wyraźną, deklamacja i wyraz pozostawiają tylko na razie bardzo wiele do życzenia. Męciński grał na ogół bardzo dobrze, powinien był jednak nieco miarkować swój stepowy temperament, na czem byłaby lepiej wyszła i postać króla Bolesława. Swoją drogą trudno tu było stworzyć postać wyraźną, wobec libretta p. Bandrowskiego. Jeżeli partja Bolesława ma wiele momentów pięknych i głębszych, jest to tylko zasługą kompozytora, który mimo przeszkód, jakie mu stawiało libretto, tworzył intuicyjnie, zapatrzony w swój ideał.

Krystę śpiewała pani Irena Bohuss-Hellerowa. Śpiewaczka to o dużym zasobie muzykalności, popartej miłym (chwilami) głosikiem lirycznym, jakby stworzonym do nucenia w zacisznym saloniku. Inna rzecz, że głos ten znajduje się w djametralnym stosunku do takiego, jakiego wymaga dramatycznie pomyślana partja Krysty. I gdyby śpiewaczka rozporządzała przynajmniej głosem młodym i należycie wyszkolonym. Niestety, jakąś dziwną wadę fizjologiczną ma pani B. w swojej krtani. Stanowczo powinna poszukać porady u lekarzy specjalistów; wartoby również popracować jeszcze nad poprawieniem dykcji. Pani Bohuss śpiewa tak niewyraźnie, posługując się ciągle tą samą samogłoską dla poprawienia brzmienia swego głosu i takich dopuszcza się przewinień względem „śpiewanego" tekstu (wypuszczając n. p. całe sylaby!), że często przebiera się miarka cierpliwości, nawet u przeciętnego słuchacza. O grze scenicznej pani B. niewiele dobrego możnaby powiedzieć, a wobec tych wszystkich wad nie może być nawet mowy o „stworzeniu" jakiejś żyjącej postaci.

Małą partję Wielisławy śpiewała pna Lachowska, śpiewaczka o ładnym materjale głosowym, dużej inteligencji, o temperamencie bardzo żywym i podatnym do tworzenia udatnych postaci scenicznych. P. Lachowska nie powinna jednak zaniedbywać dalszego kształcenia się. Występowanie w teatrze daje jej obycie się ze sceną i zadowolenie własne z powodu sposobności okazania swoich zalet, ale równocześnie daje jej to, co dla artysty nie jest rzeczą pożądaną: manierę. Z tego trzeba się jak najwcześniej wyleczyć, choćby nawet kosztem zaprzestania na jakiś czas występów na scenie. Pna Lachowska powinna pracować w pierwszym rzędzie nad usunięciem brzydkiego tremolanda, dalej nad wyrobieniem oddechu i frazowaniem (dzisiaj p. L. bierze oddech w środku frazy). Mamy nadzieję, że ta bardzo utalentowana, a obdarzona z natury wybornymi warunkami wokalnymi scenicznymi śpiewaczka może przy wytrwałej pracy zdziałać wiele pożytecznego na polu sztuki.

Z innych wykonawców, współdziałających przy wystawieniu „Bolesława Śmiałego" należy wymienić kolejno: p. Ludwiga (który stworzył głęboko pomyślaną i wierną psychologicznie postać Bożydara), p. Paszkowskiego (również bardzo dobrego Tomira) i p. Tarnawskiego (biskupa Stanko).

Publiczność lwowska przyjęła dzieło Różyckiego z niezwykłym u nas entuzjazmem. Mimo niedogodnej pory (najgorętsze czasy karnawału i najważniejsze bale, np. bal prasy, które wypadały w tym samym czasie, kiedy w teatrze była opera), zbierała się publiczność (zauważyć można było bardzo wiele młodzieży) w teatrze bardzo licznie i oklaskiwała bardzo gorąco dzieło utalentowanego kompozytora. Operę grano tylko pięć razy, ponieważ właśnie skończyły się występy p. Męcińskiego, który odjechał do Szwecji. Fakt, że dyrekcja nie postarała się o odpowiedniego śpiewaka na dalsze występy (wskutek czego chroma obecny repertuar operowy), świadczy bardzo niepochlebnie o jej gospodarce. Jak wielkie zainteresowanie wzbudził „Bolesław Śmiały" zagranicą, stwierdza choćby to, że we wszystkich zagranicznych pismach ukazały się liczne bardzo pochlebne wzmianki, a kilku wydawców zwróciło się do kompozytora z prośbą o udzielenie swego dzieła w celu wydania, oraz że zamówiono tłumaczenia czeskie, niemieckie i włoskie.

Lwów. *Jarosław Leszczyński.*

Doctor musicae.

Stopień akademicki doktora muzyki udzielany jest tylko w Anglji. Prawo udzielania tego odznaczenia naukowego przysługuje obecnie wszystkim uniwersytetom angielskim, przedtem jednakże z przywileju tego korzystały wyłącznie uniwersytety w Oxfordzie, Cambridge i Dublinie, oraz arcybiskup kenterberyjski. Stopień doktora poprzedza tytuł bakalarza (Bachelor). Z całego szeregu doktorów muzyki, promowanych na uniwersytecie w Oxfordzie, wymienić należy: Johna Bulla (1563–1628 organista nadworny Jakóba I), Tomasza Arne'a (1710—1778 autor angielskiego hymnu narodowego: „Rule Britannia"), Burney'a (1726—1814 organista i historyk muzyki), Callcott'a (1766—1821 organista i kompozytor), Haydna, Crotch'a (1775—1817 organista i kompozytor, profesor uniwersytetu w Oxfordzie), Wesley'a (1766—1837 organista i kompozytor), Bishop'a (1786—1855 wybitny kompozytor angielski, autor 82 oper), Perry'a (1793—1862) i in. Uniwersytet w Cambridge godność doktora muzyki udzielił: Greene'owi (1696—1755), Boyce'owi (1710–1779), Cooke'owi (1734—1793), Bennett'owi (1816—1875), Macfarren'owi (1813—1887 zasłużony teoretyk i kompozytor angielski), Sullivan'owi (1842—1900), Joachimowi, Brahmsowi, Dworzakowi, Czajkowskiemu, Bruchowi, Saint-Saënsowi i in. Promocja odbywa się na zasadzie przedstawionej kompozycji (fuga 8 głosowa na orkiestrę na 40—60 minut wykonania) i specjalnego egzaminu ustnego. Arcybiskup kenterberyjski tytuł doktora muzyki udziela bez żadnych egzaminów drogą wydania odpowiedniego dyplomu.

Uniwersytety w Austrji i Niemczech udzielają muzykom jedynie tytułu doktora filozofji, choć w zasadzie drogi osiągnięcia tego stopnia są mniej więcej identyczne, a różnią się tylko w szczegółach. W Niemczech wymagana jest bezwzględna znajomość rozwoju form muzycznych i literatury muzycznej, przyczem teorja muzyki jest przesłonką, bez której zrozumienie rozwoju muzyki od najdawniejszych czasów jest zupełnie wykluczone, a przedmiotami: paleografja muzyczna, znajomość teorji muzycznej, historja teorji, rozwój muzyki instrumentalnej, wokalnej, jako też opery, tudzież oratorjum wraz z stylistycznemi cechami poszczególnych epok. W Niemczech kładzie się nacisk na pracę naukową piśmienną i *jest ona najważniejszym warunkiem do otrzymania doktoratu*, — w Austrji zaś o tyle różne są te warunki, iż główny nacisk kładzie się na egzamin ustny, a więc na przyswojenie sobie pewnego zasobu wiadomości, wskutek czego praca naukowa zajmuje drugorzędne stanowisko. W liczbie uczonych niemieckich z tytułem doktora spotykamy między innymi: Fleischer'a, Friedländer'a (tytuł doktora otrzymał na uniwersytecie w Rostoku za dysertację: „Beiträge zur Biographie Fr. Schubert"), Krebs'a (promowany w r. 1892 na uniwersytecie w Rostoku za rozprawę „Girolamo Dirutas Transilvano." Autor pracy: „Kobiety w muzyce"), Kretschmar'a (kończąc uniwersytet w Lipsku, uzyskał stopień doktora za pracę „O piśmie nutowem Gwidonna z Arezzo"), Riemann'a (promowany w r. 1878), Seidl'a, Sandberger'a (promowany w r. 1893), Kroyer'a, Prüfer'a (promowany w r. 1890 za dysertację „Ueber den ausserkirchlichen Kunstgesang in den evangelischen Schulen des XVI Jahrhundertes"), Edgar'a (najmłodszy z wymienionych — ur. się w r. 1880, a mając 20 lat bronił rozprawy: „Rousseau jako twórca Pigmaljona). Z polaków godność doktorską piastują: Konrad Zawiłowski (za rozprawę o Moniuszce), Zdzisław Jachimecki (rozprawa o Gomółce) i Adolf Chybiński (dysertacja: „Historja dyrygowania od XV—XVIII w."). Dwaj pierwsi stopień doktora osiągnęli na uniwersytecie w Wiedniu, ostatni zaś w Monachjum.

Tytuł doktora filozofji udzielany jest także *honoris causa* bez egzaminu za zasługi, położone na polu muzycznem. Do tych należą: Ryszard Strauss (tytuł doktora nadał mu w r. 1903 uniwersytet w Heidelbergu), Riemann (odznaczenia udzielił mu w r. 1899 uniwersytet w Edynburgu), Bruch (w r. 1896 uniwersytet we Wrocławiu) i w. in.

Muzycy zmarli w roku 1908.

(*Rimskij-Korsakow, Gevaërt, Mac Dowell, Sarasate, Wilhelmi i inni*).

(*Ciąg dalszy*).

Pablo de Sarasate (1844—1908).

Sylwetkę znakomitego wirtuoza gry skrzypcowej znajdą czytelnicy w № 1 „Młodej Muzyki“ z r. 1908.

Edward Mac Dowell (1861—1908).

Zarówno nazwisko jak i dzieła Mac Dowella mało są znane naszemu ogółowi. A jednak należał on do wybitniejszych kompozytorów doby współczesnej, i utwory jego często zamieszczane są na programach koncertowych na Zachodzie. Zmarły przedstawiciel świata muzycznego Północnej Ameryki był bezsprzecznie jednym z najbardziej utalentowanych i oryginalnych kompozytorów, jakich dotychczas wydała kraina dalarów. Wogóle zresztą, o ile na talentach odtwórczych nie zbywa wcale Stanom Zejdnoczonym, o tyle liczba utalentowanych kompozytorów jest bardzo niewielka (Pain, Klein, Chadwick i inni). Wprawdzie i Mac Dowell nie był genjuszem, posiadał jednakże talent (wydoskonalony w szkole niemieckiej) oraz dużą dozę indywidualności. I kto wie, czy Mac Dowell nie zająłby zaszczytnego miejsca na Parnasie sztuki, gdyby nie choroba umysłowa, której uległ na parę lat przed śmiercią. Mac Dowell był również niepoślednim pianistą. W grze fortepianowej kształcił się najpierw u Teresy Carreno, następnie u Marmontela w Paryżu i Heymanna w Frankfurcie Kompozycji uczył się u Raffa. Po ukończeniu studjów muzycznych osiadł w Niemczech i, przebywał tam do r. 1888, zajmując kolejno posady profesora gry fortepianowej w konserwatorjach w Darmsztadzie (r. 1881) i Wiesbadenie (r. 1882). Powróciwszy do Stanów Zjednoczonych, przebywał czas jakiś w Bostonie, a w r. 1896 przeniósł się do Nowego Jorku (miasto rodzinne Mac Dowell'a), gdzie na krótko przed chorobą objął katedrę muzyki w tamtejszym Columbia uniwersytecie. Ogólna liczba kompozycji Mac Dowella dochodzi do 70. Są to w większej połowie utwory fortepianowe (etiudy, sonaty, idylle, suity), dalej dzieła orkiestrowe (koncerty fortepianowe, poemata symfoniczne, suity), pieśni solowe i chóry. O wartości artystycznej dzieł Mac Dowella sędziowie z nad Szprewy wydali sąd nadzwyczaj pochlebny.

Charakteryzując twórczość M. Dowell'a, pisze Dr Niemann: „Podziwiam 4 sonaty Mac Dowell'a, porywają mnie jego dwa koncerty fortepianowe w interpretacji Teresy Carreno, interesują wschodnio-amerykańsko indyjskie motywy w suicie indyjskiej oraz piękna muzyka I suity orkiestrowej op. 42, lub wyróżniająca się z pośród wszystkich kompozycji suita fortepianowa c-mol, lecz najbardziej ujęły mnie za serce pieśni i cykle utworów na fortepian („Neu-England-Idyllen“, „Seebilder“, „Erzählungen am Kamin“, „Waldszenen“, „Waldidyllen“, Goetheidyllen“ etc.), pełne niewypowiedzianych nastrojów i niezrównanej poezji. Dzieła jednak te wraz z etiudami muszą mieć respekt przed poematami symfonicznymi. Nie wszystkie jednak części składowe dzieł M. Dowell'a są jego wyłączną własnością: M. Dowell nie zawsze jest sobą. W utworach jego łatwo można się dopatrzeć wpływu Raffa, czuć w nich ducha Wagnera, Liszta, niekiedy Mendelssohna lub Schumanna. Jako pokrewny duchem Griegowi, spotykał się również często z zarzutami za naśladownictwo mistrza skandynawskiego. Co jednak jest niezaprzeczenie własnością duszy M. Dowell'a to koloryt, harmonja, a przedewszystkiem poezja“.

Wielki miłośnik przyrody, poeta-marzyciel, natchnień do swych poematów szukał nad brzegami oceanu, lub w cieniu dziewiczych lasów (wśród których miał nawet własną willę, będącą miejscem jego wypoczynku). A że był mistrzem w swym fachu, że umiał zakląć w dźwięki muzyczne całą grozę szalejącej burzy morskiej, lub bezbrzeżną przestrzeń Atlantyku, czy też ciszę leśną, złożył świadectwo w dość licznych kompozycjach, cieszących się zasłużonym uznaniem.

(D. n.). *R. Ch.*

Konserwatorja muzyczne.*)

Najpierwsze przybytki sztuki, w których zaszczepiano w młodzieży wiadomości z dziedziny muzyki twórczej i odtwórczej, powstały we Włoszech. Wprawdzie pod wyrazem konserwatorjum (włoskie: conservatorio) rozumiano we Włoszech przed laty blisko 400 nie szkołę muzyczną w dzisiejszem znaczeniu, lecz zwyczajny przytułek, lub dom schronienia dla sierot, w którym więcej uzdolnieni bezdomni oprócz przedmiotów ogólno kształcących zaznajamiali się z muzyką. Najstarszą instytucją tego rodzaju była „Conservatorio Santa Maria di Loretto", założone w roku 1537 w Neapolu, oraz trzy inne „domy schronienia", powstałe w tymże samym czasie, a przekształcone w r. 1808 dekretem królewskim na właściwą uczelnię muzyczną z tytułem „Collegio reale di musica" (dzisiaj: Real Conservatorio San Pietro a Majella). Zasobne w kapitały konserwatorjum w Neapolu posiada internat oraz stypendja dla 70 wychowańców. Pierwsze szkoły muzyczne w Wenecji nazywano „ospedala" (szpital). W Palermo „dom schronienia" założony był w r. 1615 pod nazwą „Conservatorio buon pastore", znane obecnie pod nazwą „Regio conservatorio di musica". Dzisiejsze szkoły muzyczne we Włoszech posiadają organizację niemiecką, są bogato uposażone (prawie każde korzysta z subsydjum państwowego), mają więc możność bezpłatnego nauczania (konserwatorja: w Bolonji, w Turynie i Pesaro. To ostatnie założono z kapitału 2,300,000 lirów, zapisanych testamentem przez Rossini'ego; dyrektorem tej szkoły był Mascagni).

Ponieważ celem niniejszego artykułu ma być zapoznanie czytelników ze szkołami muzycznemi najbardziej odwiedzanemi przez obywateli wszystkich stron i krajów (a do tych szkoły włoskie wcale nie należą), nie zatrzymując się więc dłużej nad szkołami we Włoszech, przechodzę do również starej, a najstarszej z niewłoskich uczelni, mianowicie:

konserwatorjum paryskiego

p. t. „Conservatoire national de musique et de déclamation". Historja tej uczelni da się streścić w następujących słowach. W r. 1784 baron Breteuil założył szkołę muzyki p. n. „Ecole royale de chant et de declamation", w której kształcili się śpiewacy operowi. W tymże czasie, mianowicie w r. 1789, Bernard Sarette (1765—1858) zorganizował z 45 muzyków orkiestrę gwardji narodowej, która, poza zwykłymi obowiązkami, dostarczała wykwalifikowanych muzyków do wszystkich korpusów armji francuskiej. Konwent narodowy, uznając potrzebę istnienia tego rodzaju szkoły muzycznej, dzięki przytem wpływom ze strony Saretta, zniósł szkołę śpiewu i deklamacji, ustanawiając na jej miejsce „Institut national de musique", powierzając jego kierownictwo Sarette'owi. Na mocy wyroku Konwencji Narodowej nowa szkoła otrzymała w r. 1795 dzisiejszą nazwę oraz 240,000 fr. rodzaj subwencji, powiększonej znacznie w r. 1803 przez Napoleona. Wogóle konserwatorjum paryskie cieszyło się względami wielkiego wodza. To też nawet podczas wypraw wojennych myślał on o potrzebach uczelni muzycznej i dekretem, wydanym w Moskwie zimą r. 1812 ustanowił przy konserwatorjum internat (porównaj: Historja muzyki Nauman-

*) Programy konserwatorjów są do przejrzenia w Redakcji.

na str. 579). W r. 1871 internat został zniesiony, a kapitał, przeznaczony na jego utrzymanie, obrócono na stypendja. W myśl postanowienia władzy zwierzchniczej liczbę uczniów określono na 600*). Klasy w zreorganizowanej szkole otwarto dopiero 30 października 1796, i w tej epoce szkoła miala poważny personel profesorski, składający się ze 125 osób. Instytucja ta posiadała własną drukarnię oraz magazyn muzyczny. Na czele konserwatorjum paryskiego stały zawsze wybitne sławy muzyczne. I tak: następcą Saretta był Fr. Ludowik Perne (1772 - 1832), ustępując miejsca w r. 1821 Cherubini'emu, ówczesnemu profesorowi klasy kompozycji. Po Cherubinim rządy konserwatorjum spoczęły w ręku jego ucznia, Aubera. W liczbie dyrektorów spotykamy dalej: Thomas'a (założył klasę literatury dramatycznej i dyktanda muzycznego) i Teodora Dubois (do r. 1905). Obecnym kierownikiem szkoły jest Gabrjel Faure, uczeń Saint-Saensa i Niedermeyera, kompozytor i organista. Konserwatorjum paryskie, dziś nieco o przyblakłej sławie, cieszyło się swego czasu głośną reputacją. Profesorami tej szkoły byli najwybitniejsi muzycy francuscy. Obecny skład profesorów jest następujący: Klasa teorji, kontrapunktu i kompozycji: Lenepveu, Widor, Caussade, Gédalge; historja muzyki: Bourgault—Decoudray; klasa harmonji: Pessard, Taudau, Lavignac, Leroux, Chapuis, Marty; śpiewu: Ed. Duvernoy, Engel, Dubulle, de Martini, Manoury, Lassale, Lorin-Lorrain Hettich, Cazeneuve, Róża Caron; klasa operowa: Melchissedéc, Bouvet; klasa opery komicznej: Isnardon, Duperyon; klasa fortepianowa: Diémer, Risler, Delaborde, Phillipp, Falkenberg, Chéné, Long, Trouillebert; klasa skrzypiec: Lefort, Rémy, Berthelier, Nadaud, Desjardins, Brun.

Nauka w konserwatorjum paryskiem jak dawniej tak i dziś *jest bezpłatną*. Uczniowie przyjmowani są drogą egzaminów (klasy: harmonji, akompanjamentu, kontrapunktu, kompozycji i organów), albo drogą konkursu (klasy: śpiewu, deklamacji i gry na wszystkich instrumentach). Egzaminy i konkursy odbywają się od 15 października do 30 listopada. Do konserwatorjum przyjmowani są również cudzoziemcy. Oprócz udzielanych licznych stypendjów, dla każdej klasy przeznaczone są nagrody. (Firma Erarda dostarcza rokrocznie bezpłatnie dwa fortepiany, jako nagrody dla wybitniejszych uczniów lub uczennic). Dla klasy kompozycji przeznaczona jest nagroda Grand prix de Rome (porównaj artykuł o stypendjach w Nr. 3 „Mł. Muz.“). W konserwatorjum paryskiem oprócz nauki gry na wszystkich instrumentach są specjalne klasy: operowa, opery komicznej i dramatyczna. Przy przyjmowaniu nowych kandydatów zwraca się baczną uwagę na wiek, który dla każdej klasy jest ściśle (minimum i maximum) określony. Do klasy kontrapunktu przyjmowani są tylko uczniowie, poświęcający się kompozycji i którzy przynajmniej rok studjowali harmonję. Nauka kompozycji trwa 4 lata (czas trwania każdej nauki określa regulamin).

(C. d. n.). *R. Ch.*

KORESPONDENCJE.

Wiedeń, w lutym.

Uroczystości Mendelssohnowskie. — Nowości koncertowe. — Występy solistów: Ysay'a, Kubelika, Schnabla, M. Horszowskiego i innych. — Ruch operowy. — Słówko o konserwatorjum).

Z setnej rocznicy urodzin Feliksa Mendelssohn'a skorzystały niemal wszystkie instytucje muzyczne, dając możność usłyszenia kilku wspaniałych, lecz niestety coraz częściej zaniedbywanych utworów twórcy „Pieśni bez słów“. Szereg audycji rozpoczęło „Geselschaft der Musikfreunda“ wykonaniem oratorjum „Eljasz“. Połączone chóry Singverein'u oraz Männergesangverein'u pod genjalną batutą dyr. Schalka bardzo pomyślnie wywiązały się z arcytrudnego zadania, czego, z wyjątkiem Perrona (solisty opery drezdeńskiej), nie mogę powiedzieć o solistach (pp. Cahier i Rückbeil-Heller).

Symfonja szkocka znalazła miejsce w programie wielkiego koncertu symfonicznego orkiestry filharmonijnej, która na ostatnim koncercie przy wykonaniu romantycznej symfonji Brucknera wprost przeszła sama siebie. Jedyny zarzut, który można zrobić „filhar-

*) Do normy tej konserwatorjum nie zastosowuje się.

monikom", jest jej arcykonserwatywny charakter; w tym roku, naprzykład, jedyną nowością była 5-ta Symfonja Glazunowa, o której pisałem już. Natomiast Concert-Verein jest szczególnie tego roku bardzo ruchliwy, urządza bowiem często koncerty z programem, składającym się *wyłącznie* z nowości. Ostatni tego rodzaju wieczór zawierał trzy dzieła orkiestrowe wielkich rozmiarów: 1) „Eine Singspiel Ouverture" Edgara-Istl'a; 2) „Illyrische Ballade" Jana Brandts-Brys'a; 3) oraz Symfonję C-mol świetnego kapelmistrza opery cesarskiej, Bruna Waltera. Z całego programu jedynym interesującym utworem była wspomniana symfonja, która zdradza szczery, choć niezbyt samoistny talent, idący poniekąd szlakiem Mahlera (szczególniej w instrumentacji). We wszystkiem jest jednak polot i gruntowna wiedza.

Prawdziwą niespodzianką było wykonanie przez Tonkünstler-Orchester pod dyr. Oskara Nedbala „Tańców słowackich" Nowaka; bardzo zręcznie wyzyskane melodje ludowe, choć niezbyt barwnie instrumentowane, ujmowały świeżością nastroju i szczerym natchnieniem, co jest jedną z wielu stron dodatnich tego wielce utalentowanego kompozytora czeskiego.

Koncerty solistów w dalszym ciągu sypią się jak z worka. Największe zainteresowanie jednak wzbudził występ słynnego niedoścignionego Ysaye'a, a to z powodu, iż po raz pierwszy grał koncert Brahmsa, który jest dla każdego muzykalnego wiedeńczyka tem, czem jest dla nas koncert Chopina. Nie zawiódł oczekiwań wielki skrzypek: grał go tak, jak tylko może grać król skrzypków, wielki mistrz tonów... Całe audytorjum, jakby zahypnotyzowane, z niesłychanem skupieniem słuchało boskich tonów arcypięknego, nieśmiertelnego koncertu Brahmsa, a w końcu zgotowało wprost niebywałą owację wielkiemu artyście. Poza tem słyszeliśmy Hubermana, Kreislera, Franza Nawala (niezwykle inteligentnego śpiewaka), Kubelika (który nie posiada już — jak dawniej — siły przyciągającej), wspaniałego pianisty, Artura Schnabla, oraz pierwszy z zapowiedzianych 3-ch wieczorów sonatowych Marteau-Dohnanyi. Miecio Horszowski, który po dłuższej przerwie znów dał się słyszeć we Wiedniu, tymczasem jeszcze nie sprawdził pokładanych w nim nadziei, i koncert Chopina e-mol wykonany był technicznie nieźle, lecz nie wyczuty tak, jakby się po słynnym Mieciu z lat dziecinnych można było spodziewać, natomiast mniejsze utwory były wykonane z pewną finezją i ładnym tonem

Opera w dalszym ciągu wystawia premjery, przeznaczone z góry na zniknięcie z repertuaru. Ostatnio wznowione „Czarne domino" doznało również nieprzyjaznego przyjęcia jak i jej poprzedniczki. Do ujemnych stron Weingartnera, jako kierownika opery, należy bezwarunkowo zaprowadzony przez niego system częstych występów gościnnych artystów z różnych miast, całość bowiem ogromnie traci na jednolitości, a cała instytucja na powadze. Ostatnio goszczący tenor Herman Jadlowker okazał się wybitnym artystą, posiadającym przepiękny głos oraz nerw sceniczny. Eryk Schmieder (niezrównany Siegfried i Tristan) wystąpił po powrocie z Ameryki w „Tristanie i Izoldzie" i znów porwał słuchaczy niezwykłym artyzmem i bajecznym wykonaniem tej chyba najtrudniejszej na świecie partji tenorowej.

Na zakończenie kilka słów o konserwatorjum, które nosi obecnie miano „K. K. Akademie für Musik und darstellende Kunst". Otóż urzędownie ogłoszone zostało otwarcie „Meisterschule" dla fortepianu z Leopoldem Godowskim, oraz dla klasy skrzypiec z słynnym profesorem Sevcikiem jako kierownikiem na czele, przyczem wpis wynosi 800 koron rocznie. Biorąc pod uwagę pobierane przez tych mistrzów pensje (Godowski 20 tysięcy koron rocznie), nie można się dziwić tej bądźcobądź wygórowanej sumie. Tak więc pomimo agitacji i nastroju przeciwsłowiańskiego musieli jednakże wiedeńczycy udać się po wybitne siły pedagogiczne do obozu słowiańskiego. *Juljusz Wolfson.*

Częstochowa, w marcu.

(Z ruchu muzycznego).

W ostatnich czasach mieliśmy tu kilka poważniejszych koncertów. 3-go grudnia dały koncert pp. Michajłowa i Saweliewa, znane rosyjskie śpiewaczki (zwłaszcza pierwsza jako artystka Cesarskiej Opery) i odśpiewały szereg wyjątków z oper Czajkowskiego, Rimskiego-Korsakowa i innych, dorzucając na *bis* „Pieśń wieczorną" Moniuszki z podkładem tekstu rosyjskiego i parę piosenek ukraińskich. Akompanjował pianista Rutenberg, który jednocześnie grał solo, zmieniając dowolnie program i wygrywając na *bis* „Marsze amerykańskie" etc. Dnia 7-go grudnia odbył się koncert benefisowy dyrektora

miejscowej „Lutni", p. Wł. Powiadowskiego. W koncercie tym brał udział prof. Michałowski. Usłyszeliśmy więc scherzo h mol Chopina, legendę Paderewskiego, fantazję z „Fausta" w układzie Liszta — interpretowane po mistrzowsku. Gorące owacje ze strony publiczności były dowodem sympatji, jaką cieszy się prof. Michałowski. Chór „Lutni" odśpiewał między innemi Gondolierę Otta; utwór dość trudny ze względu na ciągłe zmiany tonacji w dość nagłych modulacjach i powtarzające się stale dźwięki wysokie w partji tenorowej; lutniści jednakże wyszli zwycięsko i utwór szczęśliwie doprowadzili do końca. Orkiestra odegrała uwerturę Herolda „Zampa". W niedalekiej przyszłości towarzystwo literacko-śpiewacze urządza koncert z udziałem Pawła Kochańskiego i d-ra Wilhelma Molknera, jednego z wybitniejszych uczniów Leszetyckiego, który z powodzeniem koncertował w Krakowie i Zakopanem.

Odbędzie się również wkrótce (21 b. m.) wieczór muzyczno wokalny uczniów i uczennic Szkoły Muzycznej L. Wawrzynowicza, na którym wykonane zostaną kompozycje Chopina, Webera, Griega i innych. *Bemol.*

Z FILHARMONJI.

(1/III) *XI wieczór muzyki kameralnej. Solistka: p. Michel (śpiew).* — (3/III) *Koncert z udziałem p. Dąbrowskiego (fortepian).* — (5/III) *8-my koncert symfoniczny p. Fitelberga. Solista: p. Rubinstein (fortepian).* — (10/III) *Koncert wagnerowski. Solista: p. Majerski (śpiew). Dyrekcja: p. Z. Noskowski.* — (12/III) *9-ty koncert symfoniczny p. Fitelberga na benefis orkiestry. Solistka: p. Korwin-Szymanowska (śpiew).*

Niepodobna bez spotęgowanej radości mówić o tak artystycznem wykonaniu, jakiem był XI-ty koncert kameralny. W ciągu całego wieczoru nieprzerwanie panowała na sali sztuka w swoich szczytnych przejawach: tak wielkim artyzmem nacechowane było wykonanie wszystkich bez wyjątku numerów niepowszednio pięknego programu. Więc 4 pieśni Berlioza o przedziwnie wytwornej fakturze i mistycznym nastroju („Noc na lagunach", „Widmo róży", „Nieobecność" i „Vilanelle") miały wymarzoną wykonawczynię w p. Annie Michel, śpiewaczce, która posiada wszystkie warunki na śpiewaczkę estradową wogóle, a na uczestniczkę koncertów kameralnych w szczególności, jako artystka o wielkiej kulturze i inteligencji, co właśnie na tych poważnych audycjach *powinno być* warunkiem obowiązującym. P. Michel obok tej kardynalnej zalety: subtelnego wyczucia i artystycznego frazowania wszystkich pieśni, wykazała głos piękny w brzmieniu, miękki, giętki w dynamice, pewny w interwalach i przy zmianach ekspresji (cudownie wykształcony w *piano*). Kwartet smyczkowy C-dur Mozarta odegrali pp. Barcewicz, Ozimiński, Wenty i Sebelik z dokładnością skończoną. Poza zupełną zgodnością dynamiczną poszczególnych instrumentów, zwracało uwagę zwłaszcza znakomicie stylowe traktowanie tego klasycznego dzieła. Tą samą sumiennością wykończenia odznaczało się wykonanie ślicznego kwintetu f-mol Brahmsa (fortepian p. Melcer), w którym techniczne opanowanie utworu nadawało swobodę i rozmach jego wyrazowi, co (wobec pysznego traktowania wszystkich partji) kazało przemówić pięknemu dziełu całą mocą jego świeżości i polotu. Cały zespół (pp. Melcer, Barcewicz, Ozimiński, Wenty i Sebelik) wzniósł się tą interpretacją do nawskroś artystycznego poziomu doskonałości odtwórczej.

Wystawienie Symfonji d-mol Francka było godnem najpochlebniejszego zaznaczenia tak ze względu na wybór tego pięknego utworu, jak jego wykonanie: sumienne przygotowanie i doskonale odczute w tempach i ekspresji dynamicznej. Najlepiej zaś odczuty był finał — coprawda najpoetyczniejsza w wyrazie i najbarwniejsza w nastrojach część symfonji. Jako solista wystąpił p. M. Dąbrowski. Doskonały naogół ten pianista posiada wszystkie zalety i wady bankrutującej już metody, której jest zwolennikiem.

Przy doskonałej więc sprawności palcowej, jędrnym tonie, zawsze pewnych rzutach, — sztywność przedramienia, a stąd kanciastość frazowania. Że zaś p. Dąbrowski jest obdarzony dużym temperamentem i inteligencją muzyczną, więc w interpretacji jego brak ten znacznie maleje wobec pełnego polotu traktowania epizodów, nie wymagających

miękkości, ani subtelnego stosowania kolorytu. Choć nawet i pod tym względem dokonał wiele w koncercie C-mol Saint-Saënsa i „Baladzie“ Griega, grając na niedość odpowiedzialnym instrumencie. Naogół — sprawnożć techniczna tej gry i solidność jej wykończenia stoi zupełnie na poziomie wymagań estradowych.

„Istar“ d'Indy'ego, odegrana na 8-em koncercie p. Fitelberga, jest kompozycją o specyficznie francuskiej wytworności opracowania technicznego. Ma ona formę siedmiu warjacji, uzmysławiających legendę chaldejską o Istar, która przez siedem bram przechodziła do krainy niebytu. Traktowanie muzyczne tego podkładu programowego odznacza się objektywnością obrazowania (bez osobistego silnego przeżywania)— z większem zato uwzględnieniem zewnętrznej faktury dzieła. Stad spotyka się tu, jak zresztą wszędzie u d'Indy'ego misterną mozajkowość przeróbek tematycznych, wyszukanie harmonizacji (bardzo oryginalnej), zręczność w użyciu śmiałych połączeń instrumentalnych — słowem maestrja techniczna, służąca do oddania wyrazu niezbyt pogłębionego w treści ale nigdy niekulturalnie szorstkiego lub przesadzonego. Wykonanie przez p. Fitelberga warjacji d'Indy'ego jak również VII Symfonji Beethovena i wstępu i zakończenia z „Tristana i Izoldy“ było owiane zwykłem przejęciem się dziełem, sumiennie przygotowanem. Koncert G-dur Beethovena był odegrany przez p. Rubinsteina nadwyraz stylowo — w tempach i frazowaniu — przytem poetycznie, miękko w dyskretnie matowanym kolorycie (szczególniej w *Andante*), co przy doskonałości opanowania utworu pod względem technicznym tworzyło całość i harmonijnie piękną i żywą uczuciem z niej bijącem.

Na koncercie, poświęconym wyłącznie Wagnerowi, występował nieznany w Warszawie śpiewak polski, p. Majerski. Udział p. M. w tym właśnie koncercie każe przypuszczać, że ma on szczególną predylekcję do wagnerowskiego repertuaru, czy jednak jest on *śpiewakiem wagnerowskim?* Termin ten, używany i przyjęty jako techniczny termin o wyraźnie klasyfikacyjnem znaczeniu, jest wyrazem określonych wymagań w dziedzinie sztuki wokalnej odtwórczej, zrodzonych reformą Wagnera. Więc kwalifikacją na nazwę śpiewaka wagnerowskiego będzie posiadanie (poza czysto głosowymi warunkami) — talentu dramatycznego, inteligencji w ujęciu charakteru postaci dramatu i nadanie jej właściwego *wyrazu*. P. Majerski nie wiele z tych zalet posiada. Oczywiście występ estradowy nie jest odpowiednim do ich zupełnego uzewnętrznienia, zasadnicze wszakże cechy talentu p. M. ujawniły się i na koncercie dokładnie. P. Majerskiemu do wykonania partji pół-boskich bohaterów Wagnera brakuje kardynalnej rzeczy: wyrazu. Słodycz jego pięknego w brzmieniu, silnego głosu i pieszczotliwość frazowania obok więcej efektownego, niż stylowego zachowania się zewnętrznego — nie odpowiadają chyba stojącym w wyobraźni postaciom Siegmunda, Siegfrieda czy Lohengrina. Tyle co do stosunku p. M. do Wagnera. Co się zaś tyczy czysto wokalnych warunków jego talentu, to trzeba przyznać, że głos p. Majerskiego jest materjałem pięknym pod względam swobody emisji, siły i dźwięczności, na występach jednak poważnych może znaleźć zastosowanie tylko po ustaleniu intonacji głosu. Stałe detonowanie było złem świadectwem dla muzykalności p. M. Orkiestrowymi numerami pięknego programu (między innymi uwerturą „Faust“) i towarzyszeniem do śpiewu dyrygował p. Noskowski.

Kto miał możność, lub chęć bliżej zapoznać się z warunkami artystycznej pracy naszej orkiestry filharmonijnej, ten musi dla tej pracy mieć pełne uznanie za sumienność i nakład nieraz szczerego zapału do niej — duży, kiedy się weźmie pod uwagę zrozumiałe zupełnie fizyczne wprost wyczerpanie członków orkiestry, zmuszonej u nas pracować jednocześnie i w operze, i odbywać nieraz po dwie próby dziennie. Oczywiście w takich warunkach odpowiednie wynagrodzenie musi być obowiązkową i należną rekompensatą za wytężoną pracę. Benefis zatem na rzecz orkiestry, urządzony przez p. Fitelberga, był objawem dobrze zrozumianego uznania kapelmistrza dla artystów za ich pracę, tak często dającą pierwszorzędne rezultaty. Orkiestra pod dyrekcją p. Fitelberga znakomicie odegrała „Życie bohatera“ Straussa, „Pieśń o Sokole“ Fitelberga i „Francesca da Rimini“ Czajkowskiego.

W koncercie brała udział p. Korwin-Szymanowska, śpiewaczka o nadzwyczajnych zaletach: przy instrumentalnej wprost swobodzie koloratury, pysznie wyszkolonym dźwięcznym głosie, którego umiejętnem władaniem zadziwia, interpretację jej cechuje skończenie kulturalne frazowanie oraz głębokie wczucie się w nastrój pieśni, czem zmusza do szacunku, jak również wysoką muzykalnością, cechującą wszystko, co p. Sz. śpiewa. Arcydziełami nastroju oddanego w formie skończonej były pieśni K. Szymanowskiego, Fitelberga i Różyckiego. Trudno o bardziej doskonałe wykonanie takich poematów o szlachetnym sentymencie, zawsze zniewalającym szczerością mowy i pięknością wzruszeń, z niej idących, jakiemi są zwłaszcza pieśni K. Szymanowskiego. *Ad. Wyleżyński.*

Z innych sal koncertowych.

Dwa Poranki Sekcji Muzyki Zbiorowej.

17-ty poranek Sekcji Muzyki Zbiorowej był poświęcony zespołom pod kierownictwem. Niedość więc wytłumaczony był popis dwuch sił śpiewaczych *solowych*, choć wypadł korzystnie (pani Bader i p. Bajkowski). Z pomiędzy kwartetów z zespołów pp. Singera i Klejna, żaden nie stał na wysokości zadania: kwartet smyczkowy (pp. Ablin, Krongold, Briański i Herman) trzymał się dość mocno w takcie, frazował zato szorstko i brzmiał za mocno w partji wiolonczeli i altówki — kwartet zaś fortepianowy (pp. Starczewski, Etlis, Pieczynis i Plewiński) zdobywał się na bardziej artystyczne traktowanie kwartetu g-mol Mozarta pod względem dynamicznym, grał go jednak rażąco, fałszywie w intonacji i chwiejnie w rytmie. Zato bardzo korzystnie przedstawiły się dwa chóry mieszane: pod dyrekcją p. Konopaska („Noc majowa“ Zeleńskiego) i p. Piotrowskiego („Samotny“ i „Gdybym ja ptakiem był“). Oba te zespoły śpiewały czysto, rytmicznie i frazowały ze smakiem.

18-ty z rzędu poranek był objawem wielkiego postępu Sekcji w kierunku uartystycznienia programu pod względem jego doboru i wykonania. Nie było na nim ani jednego momentu, rażącego przykrym dyletantyzmem, nieodłącznym np. przy popisach amatorskich zespołów pod kierownictwem. Nazwałbym ten poranek symfoniczno-kameralnym. Wykonano bowiem na nim takie utwory, jak: uwerturę z „Wolnego Strzelca" Webera, Symfonję G-dur Haydna, Sonatę skrzypcową Francka, kwertet smyczkowy Beethovena oraz pieśni solowe. Było do przewidzenia, że należnem uwzględnieniem wyższych wymagań sztuki będzie nacechowany występ śpiewaczki p. Wilgockiej, oraz p. Dłutowskiego, tego sumiennego a utalentowanego skrzypka, który tak często na koncertach zespołowych dowodzi czynem swoich wyższych aspiracji artystycznych. I obecnie stwierdził to stylowem prowadzeniem trudnego kwartetu F-mol Beethovena, odegranego wraz z pp. Araszkiewiczem, Parszczewskim i Kobylińskim, oraz traktowaniem z wielkim smakiem i zupełną dokładnością techniczną ślicznej Sonaty Francka, w której partję fortepianową grała p. Familierówna z brawurowem opanowaniem jej trudności ekspresyjnych i rytmicznych.

Najbardziej trzeba podnieść włączenie do programu numerów orkiestrowych, dających możność stwierdzenia, że Sekcja Muzyki Zbiorowej pozyskała w orkiestrze „Związku Muzyków“ czynnik artystyczny niezbędny, którego udział najlepiej ratuje honor „zbiorowości“. Orkiestra ta pod dyrekcją p. Ozimińskiego wyrabia się w kierunku jak najlepszym, gdyż jest prowadzona ze smakiem i kształcona na dobrym, poważnym repertuarze.

Choć dotychczasowe rezultaty są okupione dużym nakładem wysiłków organizatorów i dyrektora orkiestry (czyżby skutkiem braku prawdziwie artystycznych aspiracji u muzyków?), to jednak zarówno Sekcja Muzyki Zbiorowej, jak i Związek Muzyków powinny we własnym interesie tak skomplikowaną orkiestrę utrzymać, jako organizm już systemetycznie funkcjonujący — a realne rezultaty, w postaci korzyści artystycznych i materjalnych nie każą długo na siebie czekać. To już i dla samych członków orkiestry nie powinno być obojętnem. Bądź co bądź, orkiestra Związku Muzyków (poza filharmonijną) może się stać jedyną, z którą trzeba będzie się poważnie liczyć.

Adam Wyleżyński.

KRONIKA.

— W Petersburgu w kościele ewangielickim św. Piotra wykonano d. 11 b. m. oratorjum Haydna **„Stworzenia świata"** z udziałem solistów i orkiestry symfonicznej hr. Szeremietjewa.

— **O datę urodzin Chopina**. Czytamy w „Dzienniku Kijowskim“: „Dnia 14 marca, t. j. w niedzielę, w stuletnią rocznicę urodzin Chopina odbędzie się obchód ku czci mistrza tonów w szkole muzycznej p. Argamakowa. Wśród uczniów pomienionej pomieniowej szkoły powstała myśl utworzenia stypendjum imienia Chopina. Dochód z odczytu przeznaczony jest na ten cel“.

Myśl piękna, i cel szlachetny. Winni jesteśmy jednak zakomunikować p. Arga-

makowi, iż Chopin urodził się w r. 1810, i że stuletnią rocznicę urodzin nieśmiertelnego poety tonów obchodzić będzie świat muzyczny w roku przyszłym 1910.

= **Opera „Quo Vadis“**. W operze nicejskiej wystawiono z wielkiem powodzeniem operę młodego kompozytora francuskiego, Jana Nougués, do libretta Henryka Cain, osnutą na tle „Quo Vadis“ Sienkiewicza. Dzieło, liczące 5 aktów, rozwija się w 6 obrazach, z których ogrody Palatynu, cyrk Nerona i ogrody Petronjusza imponują niezwykłą pięknością dekoracji. Ligją była p. Wyns, Winicjuszem — słynny tenor Clément, Eunice — Lillian Grenville. Opera, po sezonie w Nizzy, ma być wystawiona w Paryżu. Gazety nicejskie wyrażają się z wielkiem uznaniem o operze i jej wybornem wystawieniu. Afisz premjery podawał portret Sienkiewicza.

= D. 5 marca wystawiono w teatrze miejskim w Kijowie operę „Janek“ Żeleńskiego.

= P. Margot Kaftalówna i p. Leliwa występują obecnie w Odesie.

= Podług sprawozdań **z ruchu koncertowego w Niemczech** następujące utwory kompozytorów polskich były zamieszczane między innemi na programach koncertowych w ubiegłym sezonie 1907/8: *Chopin:* koncert f-mol (wykonywany we Wrocławiu (Godowski), Berlinie i polonez As-dur w instrumentacji Müller-Berghausa. *L. Grossman:* Czardasz z „Ducha wojewody“ (wykonany na koncercie w Chemnitz). *Emil Młynarski:* koncert skrzypcowy d mol (wykonany w Dreznie). *F. Nowowiejski:* symfonja h-mol, fantazja na orkiestrę i organy, utwory chóralne i pieśni solowe. *Zarzycki:* Mazurek. *Henryk Wieniawski:* koncert skrzypcowy d-mol (w wykonaniu Burmestra, Parlow i in.), Polonez D-dur, Souvenir de Moscou, Faustphantasie i Tarantella.

Ze spraw Warszawskiego Związku Muzyków.

Jak się Związek rozwija.

Piękną myśl utworzenia instytucji, któraby miałaby na celu polepszenie bytu muzyków, po kilku nieudanych próbacb zdołano nareszcie ucieleśnić w postaci naszego Związku. Naturalnie, ogólną troską członków i Zarządów Związku był i będzie (jak należy przypuszczać) stały rozwój instytucji w nadziei, iż ta po pewnym czasie swej egzystencji zdoła wytworzyć przychylniejsze warunki pracy, a tem samem wzniesie muzyka na ten stopień hierarchji społecznej, na jakim winien się on znajdować. W organizacyjnym zamęcie i przy nawale spraw, wyłaniających się skutkiem powstania młodej instytucji, trudno było dociec, co pierwej czynić należy; dlatego też dziwić się nie należy, iż praca nad rozwojem naszego Związku nie była poparta planem ściśle określonym już w pierwszych dniach jego istnienia, a konsekwentnie wypływające z powziętych już zamiarów projekty nie dość energicznie wprowadzono w życie.

Owszem, z pewnem zadowoleniem nawet patrzeć można było na pierwsze kroki słabego jeszcze stowarzyszenia: dość powiedzieć — inicjatywa utworzenia Związku przestała istnieć tylko w wyobraźni. Lecz czas narzuca nam swoje prawa. Każdy okres rozwoju jakiegokolwiek organizmu ma ściśle określony termin; jakoż pierwszym warunkiem naturalnego rozwoju (czyli wprost normalnej egzystencji) jest energja, pozwalająca danemu organizmowi dokształtować się stosunkowo na czas w odpowiedniej fazie swego bytu. Miło jest patrzeć na dziecię rządzone odruchami, a rządzące się tylko słabymi przebłyskami ledwie budzącej się świadomości. Przyjdzie czas jednak, gdy, miast tegoż dziecięcia, spotkamy silny organizm — samodzielnego człowieka. A ileż pogardliwych określeń mamy dla tych, którzy, rozwinąwszy się fizycznie, nie zdołali stosownie wznieść swego umysłu. Nieubłagane są prawa natury, i każdy potworek stoi poza normalnem życiem, zaś każdy niedorozwinięty organizm wiedzie swe suchotnicze życie bez pożytku do bliskiego kresu.

A więc — baczność. Wspólna nasza troska o normalny rozwój jedynej naszej instytucji winna być ożywiona tą energją, bez której nawet z najwięcej obiecującemi słowami na ustach zasypia się napewno. Czas zdać sobie sprawę z tego, iż niemowlęce dni naszego Związku już przeszły,

czas uplanować wyraźnie pracę organizacyjną — czas wreszcie uprzytomnić sobie niezbędne warunki pomyślnego rozwoju i zdobyć je. Wprawdzie kilka już drobnych zwycięstw w pracy nad polepszeniem bytu muzyków na paru zaledwie kartkach historji Związku zapisać można, czy jednak należy cieszyć się tem, co słabe dziecię podźwignąć zdoła?

Może w krótkim czasie już organizacja potrzebować będzie tego, czego jej słabe siły nie zmogą. Przy dotyczasowym sposobie pracy (zdobywając to, co się zdobyć daje) możemy wyrobić w sobie większą odwagę w wygłaszaniu (słusznych zresztą) żądań, zapomnieć jednak możemy o tem, co śmielej i silniej za nami przemawiać będzie, co zwycięża niezawodnie. Tym niezbędnym warunkiem normalnego rozwoju naszej instytucji jest — fachowe wykształcenie. Dotychczas Związek (prócz usiłowań w utworzeniu symfonicznej orkiestry) na tem polu pracy nie wykazał. Trudne są warunki — zdobyć rychło należy wygodniejsze, a przedewszystkiem przyjąć za zasadę to przekonanie, iż tylko przez podniesienie wartości artystycznej członków Związku można wpłynąć na rozkwit instytucji, a tem samem na utrwalenie lepszego bytu naszych muzyków W celach naszego Związku egzystuje coś w rodzaju „masła maślanego": 1) polepszenie bytu w materjalnem pojęciu i... 2) podniesienie wartości artystycznej członków.

W tem uniezależnieniu skutków od przyczyn w jednym procesie — ba, nawet usiłowaniu stwarzania skutków bez przyczyn, łatwo dopatrzeć się braku dokładnego zrozumienia przez czas niezbędnych warunków normalnego rozwoju naszego Związku.

Nie podając w tej chwili żadnych projektów, przypominam o tem, co rzadko służyło za temat do rozpraw, a co (czy nie bodaj wyłącznie) winno być wzięte pod uwagę członków Związku na najbliższem ogólnem zebraniu.

W. Dłutowski.

Kronika Związku.

Zmarł członek Związku, Herman Goldfeld.

* * *

Z powodu zamieszczonych w pismach codziennych wzmianek o zamierzonych występach orkiestry filharmonji praskiej w Dolinie Szwajcarskiej podczas sezonu letniego, Zarząd Warszawskiego Związku Muzyków wystosował do Zarządu Związku Muzyków w Pradze odezwę, żądając w tej sprawie wyjaśnienia, oraz (ze względów konkurencyjnych) zerwania umowy i otrzymał odpowiedź następującą:

Praha, d. 8 marca 1909 r.

Szanowni Panowie!

W sprawie angażowania orkiestry Czeskiej Filharmonji z Pragi do Doliny Szwajcarskiej w Warszawie *żaden z członków Związku Praskiego nie brał udziału*, ponieważ angażowanie tej orkiestry z 39 członków *było dziełem dyrygenta* Czeskiej Filharmonji, p. Dr. *W. Zemanka* i sekretarza Cz. Filh., p. Kropaczka z jednej strony, a Wam znanego p. A. Rajchmana, jako zastępcy kabaretu „Momus" z drugiej strony. Członków orkiestry *o zdanie nikt się nie pytał*, dlatego wina spada tylko na tych trzech panów.

Zarząd Czeskiej Filharmonji, jako chlebodawca orkiestry Filharmonijnej, dał swoją firmę, a wszystkie kwestje finansowe w tej sprawie *zupełnie zatail* na własną odpowiedzialność.

Z żalem musimy przyznać, że nie mamy żadnego *wpływu na zmianę postanowienia* podług Waszego życzenia, wyrażamy tylko swoje rozgoryczenie nad sposobem, z jakim Zarząd w tej kwestji postąpił.

Wyrażamy swoje niezmienne sympatje, załączając pozdrowienia.

Zarząd Związku Muzyków
w Pradze Czeskiej.

Podpisano: *Karel Skála.*

USTAWA „Związku Polskiej Młodzieży muzycznej."

(Dokończenie).

§ 14. Do kompetencji Ogólnego Zebrania należy:

1) Wybór na jeden rok Zarządu z 6 (sześciu) osób, komisji Rewizyjnej z 3 (trzech) osób i Sądu Polubownego również z 3 (trzech) osób.

2) Zatwierdzenie sprawozdania z działalności Zarządu, określenie i zatwierdzenie budżetu na rok bieżący.

3) Zakup i sprzedaż nieruchomości.

4) Przyjęcie darowizn, legatów i zapisów na rzecz Towarzystwa·

5) Rozpatrywanie wniosków członków na ogólnem zebraniu.

6) Wszelkie zmiany tyczące się Statutu.

7) Likwidacja Towarzystwa.

§ 15. Wykonawczą władzą Towarzystwa jest Zarząd Towarzystwa. stale znajdujący się w Warszawie i składający się z Prezesa, Sekretarza, Skarbnika i ich zastępców.

§ 16. Zarząd ma prawo:

1) Występować w imieniu Towarzystwa w stosunkach na zewnątrz.

2) Prowadzić całą korespondencję Towarzystwa.

3. Obracać hypotecznemi sumami i kapitałami Towarzystwa w stosunkach zarówno z finansowymi instytucjami, jak i z prywatnemi osobami.

4) Występować w imieniu Towarzystwa we wszystkich administracyjnych i sądowych instytucjach.

5) Bronić spraw i korzyści Towarzystwa

6) Mianować pełnomocników

7) Przyjmować i wykreślać członków Towarzystwa.

Uwaga. Każda korespondencja powinna być podpisana przez prezesa i sekretarza.

§ 17. W razie gdyby który z członków Zarządu nie mógł dalej wypełniać swych obowiązków, na jego miejsce mianuje się nowego, który otrzymał największą ilość głosów na najbliższem przeszłem Ogólnem Zebraniu

§ 18. *Sprawy finansowe.* Finansowemi sprawami Towarzystwa kieruje Zarząd Towarzystwa, który obowiązany jest prowadzić regularnie rachunkowe i kasowe księgi, układać i oddawać Ogólnemu Zebraniu na zatwierdzenie kasowe sprawozdania i budżet na rok bieżący.

§ 19. 1) Kapitały Towarzystwa składają się z funduszu zapasowego i z sum, znajdujących się w obrocie 2) Fundusz zapasowy składa się z sum, zapisów i darów na rzecz Towarzystwa 3) Kapitał obrotowy składa się z sum, otrzymywanych od członków przy wstąpieniu ich do Towarzystwa, z wniesionych składek z procentów od funduszu zapasowego.

§ 20. 1) Dla sprawdzenia i kontroli działalności finansowej Zarządu, ksiąg i kasy — Zebranie Ogólne wybiera corocznie Komisję Rewizyjną. składającą się z 3-ch osób i korzystającą z prawa przeglądania w każdym czasie książek i kasy Towarzystwa.

2) Komisja Rewizyjna sprawdza książki i kasę Towarzystwa przed każdem ogólnem zebraniem i o rezultatach sprawdzenia podaje do wiadomości Ogólnego Zebrania.

§ 21. *Sąd polubowny.*

Sąd polubowny składa się z 3 (trzech) osób, wybieranych przez Ogólne Zebraie na 1 rok. Sąd polubowny roztrząsa wszelkie zatargi pomiędzy członkami Towarzystwa.

§ 22. O każdej zmianie w Statucie decyduje Ogólne Zebranie.

2) Dla prawomocności zebrania, rozpatrywającego wnioski, tyczące się Statutu i zmian w niem potrzebną jest obecność na Ogólnem Zebraniu nie mniej jak $^2/_3$ (dwie trzecie) ogólnej liczby członków. Zebranie zwołane w tym celu po raz drugi jest prawomocne bez względu na ilość przybyłych członków.

§ 23. 1) Likwidacja i kwestja istnienia Towarzystwa mogą być zdecydowane tylko na Ogólnem Zebraniu, składającem się przynajmniej z $^4/_5$ (czterech piątych) ogólnej liczby członków Towarzystwa.

2) Zwołane w tym celu zebranie po raz drugi jest prawomocne tylko przy $^2/_3$ (dwóch trzecich) wszystkich członków Towarzystwa.

3) Decyzje, tyczące się istnienia i likwidacji Towarzystwa przyjmują się większością $^2/_3$ głosów obecnych członków.

§ 24. W razie gdyby przestało istnieć Towarzystwo, wszystkie kapitały jego oddają się na przechowanie jakiej bądź polskiej ogólnie poważanej instytucji, pod warunkiem oddania tych kapitałów nowemu polskiemu Towarzystwu, założonemu na tych samych zasadach i zmierzającemu do tych samych celów.

Następują podpisy 4-ch członków założycieli.

Ustawa niniejsza została zarejestrowaną pod № 31 na mocy Warszawskiej Komisji Gubernjalnej do spraw związkowych z dnia 4/17 października 1906 r.

Redaktor i Wydawca **Roman Chojnacki.**

Odbito czcionkami Warszawskiej Drukarni Estetycznej, Wielka 25.